الصورة الفنية في الشعر الليبي الحرّ (التراث الديني والقومي أنموذجاً)

د : عفاف محمد علي الخرّاز ـ كليه التربية ـ قصر بن غشير / جامعه طرابلس

المقدمة :

الحمد لله حمداً كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه أن بعث فينا رسولاً منَّا يدعونا الى دين الحق ، والصلاة والسلام على خير الأولين والأخرين محمّد بن عبد الله الأمي الهاشمي وعلى اله وصحبه ومن والاه الى يوم الدين وبعد:

لقد بدأت بواكير ظاهرة الشعر الحر في ليبيا مع بداية الخمسينات لكنها لم تثبت نفسها على ارض الواقع إلا بعد صدور ديواني "الحنين الظامئ" " وأحلام وثورة " في سنه 1957 وظلت الدراسات حول هذه الظاهرة وحول شعرائها محدودة جداً.

وعلى الرغم من أن الساحة الليبية قدّمت عدداً من الشعراء فإننا لا نكاد نجد لشعراء هذه الساحة وجوداً يذكر في الدراسات العربية ، وما زالت ظاهره الشعر الحرّ في ليبيا شبه مجهوله لكثير من الباحثين العرب وربما الليبيين انفسهم .

الشعر الحرّ ليس ظاهرة عروضّية منعزلة عما طرأ على الحياة العربيّة من تطوّرات فالتحوّل من القصيدة المعتمدة على الشطرين إلى القصيدة المعتمدة على وحدة التفعيلة لم يكن وليد المصادفة والرغبة في الخروج عن المعتاد ، ولم يقتحم الساحة الأدبية فجأة ، فقد كان هذا الجنين يتخلّق في رحم البنية العربية بكاملها وكانت إرهاصاته الأولى تنبئ عن نفسها في النقد الذي كان يوجّه إلى بنية القصيدة العربيّة في اتهامها بالعجز عن الاطلاع بمهمة التعبير عن روح العصر والقضايا الإنسانية المعاصرة .

كذلك فإن تلك الإرهاصات برزت في التحوّلات التي صاحبت القصيدة الرومانسية ، وكانت أكثر بروزاً في بعض التجارب التي قام بها لويس عوض وعلي باكثير ، وخليل شيبوب، وفريد أبو حديد وغيرهم ، وفي التجارب التي كانت مقدّمات لميلاد المولود الجديد التي ارتبط تاريخياً بقصيدتي " الكوليرا " " وليس حبا " .

فقد كانت البنية الثقافية العربيّة تتصادي مع التغيرات والتطورات التي كانت تحدث في البنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وما تتعرض له من عوامل داخلية وخارجية

تهز كيانها وتعمل على التغلغل في نسيجها وتعمل على تشكيل ملامحها بما يتناسب مع تلك التطورات .

وجاءت القصيدة الحرّة نتيجة لتلك العوامل ولتلبية الاحتياجات النفسية والاجتماعية للفئات الجديدة الطامحة إلى تغيير واقعها وتحقيق ذاتها، وإلى الانعتاق من السيطرة الأجنبية والخلاص من العادات والتقاليد العتيقة ومن الفئات الاجتماعية التقليدية المكرسة لها .

وقد جاء شعر التفعيلة منسجماً مع هذا الواقع أو الوعي السائد وليداً يحمل صفات الوراثة التاريخية ممثلة في النواة التفعيلة ، وتتحقق فيه من سمات العصر مرونة تغري بالانطلاق وتعد بالحرية، ولم تكن الضجة التي استقبل بها الوليد الجديد سوى تعبير عن عدم الوعي بتلك الحقيقة ، حين اعتبر الخروج عن تقاليد القصيدة العربية اعتداء على التراث العربي ، ولم يتنبه المحتجون إلى أن ما أصاب القصيدة كان جزءاً مما أصاب البناء كله، ولم تكن قصيدة الشعر الحر بوجهها الفني سوى الجانب الأكثر تجسيداً للأنهيارات التي كانت تتعرض لها البنية التقليدية للحياة العربية حين بدت صورة القصيدة بغير الصورة التي ألفت العين العربية أن تراها بها، مما جعل الانتباه يتوجه نحو ما أصاب الشكل من تغيير دون التنبه إلى أن رياح التغيير التي عصفت بالشكل قد عصفت كذلك ببقية العناصر الأخرى .

وقد لاحظ الدكتور أحمد المعداوى هذه النقطة حين قال : " ولعل أكبر خطأ وقع فيه النقاد والباحثون وحتى الشعراء المحدثون هم أنهم بالرغم الشعارات التي أكدوا من خلالها عدم الفصل بين الشكل والمضمون حيناً وبين الدال والمدلول حيناً آخر، قد تعاملوا مع البنية الإيقاعية الجديدة كما لو أنها جزيرة معزولة في بحر الحداثة ". [1]

وإذا كان الشعر يتأسس واقعياً في القصيدة فإن القصيدة في النهاية - بناء لغوي تتداخل فيه وتمتزج كل العناصر المكونة لهذا البناء والشاعر حين يتعامل مع الحياة ويحاول أن ينفذ إلى ما وراء ظواهرها المختلفة فإنه يفعل ذلك ليكشف بالحدس والرؤيا أسرار الوجود الحقيقي المليء بالانسجام والنظام والمعنى وهو يتوسل إلى ذلك باللغة، ولذلك كان الشعر لغة ، أي وليداً لمخيّلة خلاقة لا تعمل عملها الفني إلا باللغة وهي في الشعر شكل و مضمون [2]

ويفرّق الباحثون بين مستويين من اللّغة : اللغة العامة التي تعيها ذاكرة الجماعة وتحتفظ بها المعاجم واللغة الخاصة التي يستخدمها المتكلم، ويعد رأي العالم

السويسري فرديناك دي سوسير من أشهر الآراء في التفريق بين هذين المستويين بين اللغة العامة التي احتفظ لها باسم اللغة واللغة الحرة الخلاقة التي أطلق عليها الكلام. (3) وتكتسب هذه النظرية قيمتها في أنها وجّهت الانتباه إلى أهمية تحليل النص من الداخل والى العناية بالعمل الأدبي في ذاته دون الانشغال بالعوامل الخارجية الأخرى لأن اللغة بوصفها نِتاجاً إنسانيا، وأداة الاتصال والتفاهم يلعب الفرد دوراً خطيراً في إثرائها وسدّها باستمرار بقيم تعبيرية متجدّدة لا تقل أهمية عن الدور الذي تقوم به الجماعة في هذا المجال. (4)

وأعطت نظرية دي سوسير للغة الشعر طبيعة خاصة تتمثل في حرية الشاعر في خلق لغة داخل اللغة تتميز بالحرية في اختراق القوانين الصارمة بحيث يمتلك بوساطتها التعبير عن عالمه الخاص بلغة خاصة " لأن الشاعر الأصيل حينما يستخدم لغة ما في عالم لغوي يختلف اختلافاً هاماً عن ذلك الذي يوجد فيه غير الشاعر ، فبينما العالم اللّغوي الذي يعيش فيه الأخير عالم صارم سمته القانون المطلق نجد أن عالم الشاعر يتصف - قبل كل شيء بالحرية التي تكاد تكون مطلقة. (5)

فاللغة ليست إذن شيئاً مقننا من حيث استعمالها الأدبي وإنما هي اختيارات حرة يتحرك من خلالها وبها الأديب بحيث يكون اختياره مؤديا إلى الكشف عن تجربة خاصة ذات اتجاهين متقابلين ، أحداهما يذهب من الذهن إلى الأشياء الواقعية والآخر من الأشياء الواقعية إلى الذهن. (6)

ويقلل يوسف الخال من حقيقة هذه الحرية ويرى أنها يواجهها تحدّيان هما اللغة والأساليب الشعرية المنجزة ، فعلى الرغم من أن الشاعر مناوئ للغته ولأساليبها الجاهزة فإنه لا مفر من الاعتراف بقواعد اللغة واحترام أصولها وما فيها من تقنيات متوارثة لأن ذلك صفة من صفات الشاعر الأصيل لأن الصحيح " أن يعترف الشاعر الأصيل الموهوب بقواعد لغته وأصولها وبمبادئ الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة المتوارثة في تاريخها الأدبي وفي الوقت ذاته يأخذ لنفسه قدراً كافياً من الحرية لتطويع هذه القواعد والأساليب ونفخ شخصيته فيها" . (7)

ويرى الدكتور أحمد المعداوي أن أعطاء اللغة هذا الدور الكبير من قبل أصحاب تلك الأراء إنما يرجع إلى تحقيق أهداف خاصة بأصحاب تلك الآراء بعد أن وجدوا أن "عدد الإيقاع لم يستطع أن يخرج في كل ما أنجز في هذا المجال عن الإطار الذي

رسمه الخليل بن أحمد " [8] ، ويضيف " أن ما في تلك الآراء من جرأة نظرية لا تصدق إن هي صدقت، إلا على جزء يسير من هذا الشعر" [9]

وقد ولدت حركة الشعر الحرّ في ليبيا من أحشاء هذا التيار الشعري القومي وتأثرت بالعوامل التي أثرت فيه ونمت متأثرة بفتوحات الرّواد العرب الذين شقوا طريق التجديد وجدّروا اتجاهاتها الفنية والموضوعية التي حدّدت لهذه الحركة ملامحها الخاصة التي تفرّدت بها .

وعلى الرغم من الخصوصية التي تميّز شاعراً عن آخر بحسب ظروفه وثقافته وانتمائه الفكري فإن حركة الشعر الحر قد اكتسب ملامح عامة مشتركة ميزّتها عن أية حركة شعرية أخرى سابقة من حيث بعدها الفكري وأدواتها الفنية، وضمن هذا الإطار الشامل تمحورت حركة الشعر الحرّ في ليبيا حول محورين يرتبطان بالاتجاه الواقعي الذي ميز أغلب أعمال الحركة.

ويتمثل المحور الأول في الشعر السياسي الذي ارتبط وطنياً بالقضايا السياسية والاجتماعية وارتبط قوميا بقضايا الأمة المختلفة ، وارتبط عالمياً بقضايا الإنسان وقضية الحرية وحركات التحرر العالمي .

أما المحور الثاني فهو انعكاس المحور الأول ونتيجة له لأنه يشكل ردود فعل الشعراء في مواجهة أزمات الواقع التي كانوا ينفعلون بما انفعالاً عميقاً أو سطحياً بحسب قوة كل واحد منهم أو ضعفها ورؤية الفكرية، ويعبّر هذا المحور عن المشاعر المتناقضة والموزعة بين الإحساس بالغربة والحزن حينا أو بالبهجة والتفاؤل حيناً آخر.

وقد أثر المحور الأول تأثيراً سلبياً في لغة معظم الشعراء بسبب ضعف تجربتهم الشعرية وانفعالهم السطحي بالقضايا التي كانوا يعالجونها، وهي قضايا غاب عليها في معظم الأحيان أثر المناسبة والانفعال السريع، فطغت على لغتهم النثرية والنبرة الخطابية وافتقرت قصائدهم إلى الصورة الشعرية التي هي من أهم أدوات التعبير في الشعر الحر، ووقع معظمهم في الأخطاء نفسها التي كانت مبرراً للهجوم على القصيدة القديمة.

ولقد حاول الشعراء الليبيون أن يستفيدوا من طرق التعبير المختلفة فاستخدموا معظم التقنيات الشعرية الحديثة التي وصلت إليهم من مصادر مختلفة وخاصة تلك التي أصبحت رصيداً لحركة ، الشعر الحر ومنجزاً من إنجازاتها بفضل الجهود التي بذلها رواد الحركة من شعراء المشرق العربي .

وقبل أن تستعرض الطرائق التعبيرية التي سلكها الشعراء ،موضوع هذا البحث نوّد أن نشير إلى قضية على قدر كبير من الأهمية وهي كثرة المخالفات النحوية والصرفية التي وقع فيها معظم هؤلاء الشعراء، وهي وإن كانت تختلف قلة وكثرة ما بين شاعر وآخر فإنها تشكل ظاهرة في الشعر الحر رصدها بعض الباحثين.(10)

وعلى الرغم من أن الدراسات الأسلوبية تستطيع أن تجد مبرراً للشاعر في بعض الأخطاء فإن هناك أخطاء لا يلتمس فيها العذر، ولا نقصد بهذا أن نحاسب كل شاعر على المخالفات اللغوية التي وقع فيها ، ولكننا أردنا أن نتبه إلى ظاهرة جديرة بالدراسة لأنها أصبحت وكأنها مرتبطة بالشعر الحرّ ولأنها من ناحية أخرى تشكل عامل تشويش على الملتقى دون أن تضيف أية قيم جمالية تبرز وجودها.

وإذا كان ابن جني قد رأى في ارتكاب الأخطاء النحوية نوعاً من الفروسية ودليلاً على قدرة الشاعر على التصرف في اللغة (11) ، فإن الأخطاء التي يقع فيها شعراء الشعر الحر اليوم لا تدل على مهارة في اللغة وإنما تقع - في الغالب - عن غير وعي من الشاعر ولا نقول من غير معرفة بالنحو وقواعد اللغة وقد لاحظنا أن معظم التجاوزات تتعلق بالأسماء الممدودة والأسماء المقصورة (12) ، وبقطع همزة الوصل أو وصل همزة القطع (13) وحذف نون الأفعال الخمسة من دون ناصب أو جازم (14) ، وحذف نون الوقاية (15) ، وصرف الممنوع من الصرف (16) ومنع المصروف (17) وتذكير العدد وتأنيثه (18) ، ونصب الفاعل (19) ، وفي البنية الصرفية للكلمة (20) ، وتسكين (مع) و (لم) (21) ونعود إلى النقطة التي كنا طرقناها وهي التي تتعلق بطرائق التعبير التي سلكها الشعراء في التعبير عن همومهم العامة والخاصة وهي هموم من القوة والكثرة بحيث تطلبت أن يستنفر الشاعر الإمكانات التي توفرها له الأساليب اللغوية المختلفة، وأن يستفيد مما توفره له الحياة اليومية من خبرات زاخرة العطاء والحيوية، وما اختزنته الذاكرة من تراث قومي، وما أطلع عليه من التراث الإنساني، من أجل خلق لغة قادرة على فهم الواقع ومحاولة التأثير فيه .

ولا نستطيع أن ندّعي أننا سنلمُ بكل الوسائل التي استخدمها الشعراء في سبيل أدائهم الشعري ولكننا سنتطرق إلى أبرزها وأكثرها أثراً التراث الديني والقومي ، يشكل التراث مصدراً من أهم المصادر التي أتكأ عليها الشعر الحرّ لتثوير أدواته التعبيرية وإثراء طاقته الإيحائية وبناء صوره و رموزه الشعرية، ومن أجل تحقيق نوع من

التواصل مع الجماهير التي تختزن ذاكرتها التاريخية معطيات التراث وتتفاعل وجدانياً مع مفرداته المتعددة التي تشكل جانباً كبيراً من تكوينها الفكري والنفسي .
يبدو أن معظم الشعراء الليبيين لم يكونوا على دراية تامة بأهمية التراث وبقيمه الفنيّة والموضوعية في الوطن العربي أمام عدد من التقنيات الجديدة التي اكتسبتها القصيدة الحرة، وكان عليه أن يلج الباب نفسه الذي ولجه روّاد الحركة.
وكانت قضية توظيف الموروث الديني والقومي في بناء القصيدة من القضايا التي حاول الشعراء الليبيون اكتسابها من أجل تحسين أدواتهم التعبيرية واللحاق بالتطورات التي لحقت بالقصيدة الحرة.
ويشكل القرآن الكريم والمرويات العامة والشخصيات القومية والتاريخية أهم المصادر التراثية التي لقيت عناية من الشعراء الليبيين وقد وظفها كل شاعر حسب إمكاناته الفنية وثقافته وبما يتلاءم مع تجربته .

أ. القرآن الكريم :

إن عملية الاسترفاد من القرآن الكريم تمثل نوعاً من الاقتباس التي عرفه الشعر العربي قديما والعملية في جملتها تعتمد على إحداث نوع من الانزياح في أماكن محددة من الخطاب الشعري لإفساح المجال لشيء من القرآن الكريم أو الحديث النبوي لتحقيق مقصد فني أو معنوي ويتطلب ذلك من الشاعر تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليندمج على نحو ما مع السياق الجديد ويصبح جزءً منه [22]
ومن استقرائنا للنصوص وجدنا أنا الشاعر يمارس الاقتباس بطريقتين : اقتباس تراكيب، واقتباس مفردات ، فمن النوع الأول قول علي صدقي عبد القادر :

وتعقد حلقات رقص خليعة
ويلتحم السّائحون بأهل البحيرة
وتلتف ساق بساق
برقص ثنائي
يدغدغ شعر النساء وجوه الرجال
وتلفح أنفاسهن خدود رجال يراقصنهن [23]

فالسطر الثالث يتداخل مع الآية الكريمة ﴿و التفت الساق بالساق إلى ربك يومئذ المساق ﴾ [24] ، بينما يستخدم الشاعر هذا التركيب على وجه الحقيقة لوصف حالة

الراقصين فإن القرآن الكريم يستخدمه على سبيل الكناية عن حالة الكرب التي يكون عليها الكافرون يوم القيامة

والعلاقة بين التركيبين - مع خلاف الموقف - تتحد في دلالتها من حيث الهرج والمرج اللذان يسودان حلبة الرقص بسبب حمى النشوة والمرح وحالة الذعر والهلع التي تسود الكافرين خشية ما يتوقعونه من عذاب .

ومنه أيضا يقول علي الفزاني :

" ثمود" كذبت حروفنا

وأهرقوا مدادنا بأرض (عاد)

ويستدعى هذا التركيب أكثر من آية قرآنية أقر بها قول الحق تعالي : ﴿ كذبت ثمود وعاد بالقارعة ﴾ [25] والآية القرآنية ﴿ وإن يكذبوك فقد كذّبت قبلهم قوم نوح و عاد و ثمود ﴾ [26] والآية الكريمة ﴿ كذبت ثمود المرسلين ﴾ [27] وهنا يقترب النص الشعري من النص القرآني في الدلالة والنص القرآني يخبر في الآية الأولى بموقف عاد و ثمود المكذّب ليوم القيامة، ثم بموقف أقوام نوح وعاد وثمود في تكذيب رسلهم وهو الموقف نفسه الذي وقفه المشركون من النبي صلى الله عليه وسلم، وأخيراً موقف ثمود من الرسل ، فأصحاب الرّسالات يتعرضون لتكذيب وتسفيه قومهم لفحوى رسالتهم، وهذا هو الموقف نفسه الذي يحسه الشاعر من قومه حين يطرح عليهم رؤيته فلا يجد منهم سوى موقف المكذب الجاحد والمستخف الساخر. ومنه كذلك قول عبد المجيد القمودي :

ومع أذان الفجر الآف من الأصوات ضجّت

والطريق

ضاقت بما رحبت زحام

الله أكبر - ما آراه حقيقة

أم أنّ أسكرني الكلام [28]

حيث يستلهم الشاعر الآية الكريمة ﴿ لقد نصركم الله في مواطن كثيرة ويوم حنين إذ أعجبتكم كثرتكم فلم تغن عنكم شيئاً وضاقت عليكم الأرض بما رحبت ثم وليتم مدبرين ﴾ ولم يكن الشاعر موفقاً في هذا الاستلهام لأن يوم حنين كان يوم هزيمة المسلمين ، بينما يتحدث الشاعر هنا عن أول يوم الثورة لأنه كان مشغولاً عن المناسبتين وما بينهما من تناقض بالحركة التي تجمع بين الجموع المتدافعة التي تنادت لتأييد الثورة

حتى ضاقت بها السّاحات وسدّت السبل، والفارين من المعركة وقد أحسوا بسبب الخوف والرعب بضيق الفجاج وتقلص مساحات الأرض ، فأولئك كان دافعهم الفرح وهؤلاء كان يدفعهم الخوف .

وقد يتفق مقصد الشاعر مع المقصد القرآني في الدلالة العامة ومن أمثلته قول علي صدقي عبد القادر:

فليات من ناديته ، المسه بنظرتي ، أقرؤه بلمسة اليدين
أفكّه أنبش في عظامه ، أغوص في عينيه الاثنتين
ألقى بعمقه الإله ، صانعاً مشروع إنسان جديد
أراه حين خلقه الإنسان قال : كن يكون (29)

يجري الشاعر تحويراً طفيفا في الجزء الأخير من الآية الكريمة حين يحذف الفاء، ولا يلتفت إلى بداية الآية لأن ما يعنيه هو الكينونة الجديدة التي يريد للإنسان العربي أن يكون عليها ليواجه واقعه المأزوم المهزوم وليخرج من حالة الضعف والتردّي التي يعيشها ، فالنص يلتقي مع الآية الكريمة في العودة إلى نقطة البداية بما فيها من نقاء وطهارة ويستلهم الشاعر قوله تعالى ﴿إنما أمره إذا أراد شيئاً أن يقول له كن فيكون ﴾ (30)

ويستلهم محمد الشلطامي قوله تعالي ﴿ قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابة الحب ﴾ (31)

حين يقول : ربّ ماذا لو تعود
فوق سور السجن أسراب القطا
والمساء يرسم في القلب جراحاً
ثم أبكي
في سكون الليل استجدي جناحا
أين من ألقاك في الجبّ وراحاً
يلصق النعي على الجدران ويستفتي النجوم (32)

وهناك أمثلة كثيرة الاقتباس من القرآن الكريم من هذا النوع لكنها في مجموعها لا تكاد تخرج عن دلالتها ووظيفتها عن النماذج التي مثلنا بها.

أما النوع الثاني : فإنه يتمثل في اقتباس مفردات قرآنية معينة وعلى الرغم من أن المفردة وحدها يصعب ردّها إلى مصدر معين ما لم تدخل في سياق معين يحدّدها، فإن

هناك مفردات اكتسبت بدخولها في التركيب القرآني خصائص قرآنية تظل محتفظة بها مهما اختلف السياق الذي تدخل فيه وتحسّ أنها تستدعى على الفور الآية أو الآيات الكريمة التي وردت فيها ومن أمثلتها قول خالد زغبية :

حبيبتي لأنك حنون.
صلي لأجل شعبنا المسكين
لأنه سجين
أبناؤه الحياري يعمهون
ألقي بهم في هوة الضياع مارد لعين
وأحكم الأسلاك حولهم،
وأرسل العيون.
في أثرهم وأطلق الظنون (33)

وتستدعي " يعمهون " مجموعة من الآيات القرآنية الكريمة التي تتعلق بالتردد في الضلال والتحير في اختيار الطريق الصحيح أو باللجوج في الطغيان (34) وتبدو الحيرة قاسماً مشتركاً بين السياق القرآني والسياق الشعري غير أن المخاطبين في الآيات القرآنية قد اختاروا العمه بإرادتهم بينما المخاطبون في السياق الشعري فرض عليهم العمه فرضاً بسبب الحصار الفكري والرقابة الطاغية التي تمارسها عليهم السلطة حتى يظلوا في جهلهم وحيرتهم.

ومن الأمثلة الأخرى ما جاء في قول علي صدقي عبد القادر متحدثاً عن أحد التجار الجشعين :

ذاك الذي حبس الطعام بمخزنه
يرجو المجاعة للبلاد
ليصيب كسباً وافراً
ويبيعه للجائعين
يوم المجاعة
عند اشتداد المسبغة
إن جاءه ذو متربة (35)

فكل من المفردتين "المسبغة" ، متربة تستدعي آية من آيات القرآن الكريم ، وعلى الرغم من التعديل الذي وقع عليها في السّياق فكل منها ظلت محافظة على دلالتها القرآنية محققة بوضوح سيطرة النص الغائب على النص الحاضر

كذلك استخدام عبد المجيد القمودي لكلمة " ضيزى " في قوله :

كذبونا نحن والحكّام - يا أحبابنا - صنوان
كفّتا ميزان
تخسران الوزن تجعل [36] قسمة الأشياء ضيزى
وكلانا يدّعي الإنصاف والعدل
ويرجو أن يفوزا
بهتافات الجماهير وأن تغدق في عطف عليه
بعطاها
وعلى الأكتاف تعليه يداها
عندما تركض في الساحات حافية القدم [37]

فكلمة ضيزى انتزعت من سياقها القرآني ومع ذلك فقد ظلت تحتفظ في النص الجديد بكثير من إيماءاتها القرآنية التي لم يفقدها لها النص الجديد .

ولسنا هنا بصدد استقصاء الأثر القرآني في صياغة النصوص الشعرية الجديدة فهذا الأثر واضح في كل المجموعات الشعرية ويتمثل في اقتباس الآية وفى استخدام المفردة ، لكن ما يعنينا حقاً هو أن الشاعر في بحثه الدائم عن صياغة جديدة لتجربته بحيث تعبر عن معاناته وتصوّر أحاسيسه حاول أن يستفيد من كل الإمكانات أو الطاقات التعبيرية المتوفرة له ، وكان القرآن الكريم وبالنسبة له مصدراً ثريا استمد منه ما يساعده على صياغة تجربته وتصوير أبعادها الفكرية والنفسية .

ب. المرويّات :

نقصد بالمروينات هنا الأحاديث النبوية الشريفة والأقوال والأمثال ، والأحاديث النبوية نادرة في مجموع النصوص التي ندرسها فلا تعثر منها إلا على أربعة أحاديث قصيرة مما يشيع حفظه ، ويكثر الاستشهاد به بين معظم الناس ، مما يدل على أن شعراءنا أخذوا بالشائع المتداول من غير أن يجشموا أنفسهم عناء البحث والدراسة ، وهذا الحكم ينطبق أيضاً على بقية المرويّات حيث أن جميعها من الشائع المشهور.

ويمكن أن تمثل لذلك بهذه النماذج يقول علي الفزاني

الشرق واعر
مزيف الرؤي ، كأي ساحر
ميدانه منصة قديمة وشاعر
يهذي بمجد أمة ، ويلعق المنابر
الحرب يا أختاه ليس بالخواطر
" الحرب خدعة "، وبعدها ستنتهي المجازر
الحرب أن تموت، أن تميت، أن تغامر (38)

وهذا المقطع من قصيدة قالها الشاعر في يوليو 1967م بعد حرب يونيه وهو يأخذ على الأمة العربية جوانب سلبيّة طالما وصفنا أنفسنا بها ، من جانب تأنيب الذات وأحياناً تحقيرها للشعور بالنقص أمام الآخرين ، و الشاعر يرى أن الهزيمة جاءت بسبب تلك السلبيات وبسبب عجز الأمة عن مواجهة حقيقية لقضاياها وهو حين يستعيد الحديث الشريف إنما يستحضر ذهنياً الموقف التاريخي الذي جاء فيه ليجعل الحديث ناطقاً بالفرق بين الرؤية التراثية مجسدة للموقف الصحيح والرؤية المعاصرة مجسدة موقفاً آخر مغايراً وهو بذلك قد حقق لنصه بُعد سياسيا إلى جانب البعد الفني. وقول عبد المجيد القمودي :

أنا لا أنكر أن الثورة الغمُرّاء عيد وانتصار
وجلاء الغاصب المهزوم عن هذي الديار
فرحة كبرى - - عظيمة
فرحة كبرى ولكن
فرحتي أكبر لما
صدأ الأنفس يُجلى
وجهاد النفس أكبر
وانتصار الحب في أعماقنا للكل أولى.
فجلاء الغاصب المهزوم بدء ليس إلا (39)

يستلهم الشاعر ما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه لما عاد من غزوة بدر قال " رجعنا من الجهاد الأصغر إلى الجهاد الأكبر، فلما سئل عن الجهاد الأكبر قال الجهاد النفس " والحديث النبوي - إلى جانب مضمونه فإنه يستدعي موقفاً تاريخياً وهو الانتصار الحاسم الذي حققه المسلمون يوم بدر في أول مواجهه مع معسكر الكفر،

ولكن على الرغم من أهمية الانتصار الذي حققه المسلمون فإن الرسول صلى الله عليه وسلم يعطي لجهاد النفس أهمية أكبر على الجهاد بالنفس، وذلك لأن نقاء النفس وطهارتها وتكوينها على النبل والخلق الكريم كل ذلك هو الأساس لأن التغيير يبدأ من الإنسان وبالإنسان والهدف هو الإنسان نفسه

ويلتقي الشاعر مع مضمون الحديث لأن قيام الثورة وإجلاء القوات الأجنبية ليس سوى البداية في معركة الإنسان العربي في ليبيا مع رواسب الماضي البغيض وهي المعركة الأشد شراسة لأنها معركة الإنسان مع ذاته لتحقيق ذاته والانطلاق في مدارج التقدم والرقي الإنساني .

أما الأقوال والأمثال [40] فهي تشكل نسبة لا بأس بها قياساً بالأحاديث النبوية الشريفة وقد حاول الشعراء توظيفها بما يحقق رؤيتهم المعاصرة التي يعالجونها ومن أمثلتها قول الشلطامي

وطني يا وطني.
يا صليبي قبل أن أخلق حرفاً في قصيدة
بيننا ظلّت قوافيك العنيدة
والشعارات البعيدة
وأنا أركض خلف الفجر من سجن لسجن
لأرى عينيك في كل شفق
مرة أهرب من وجهي وألفا أحترق
خلفي البحر وقدّامي الجحيم، والطرق
صادرتها المحكمة [41]

والشاعر يستفيد مما ترويه المصادر التاريخية من قوله طارق بن زياد المعروفة التي حدّد فيها الاختيار الأصعب أمام جنده ، حيث يجد في هذا الموقف التاريخي ما يعبر عن موقفه المعاصر المتأزم وما يلاقيه من حصار السلطة وأدواتها فلا يبقى أمامه من اختيار سوى الذل أو العدم) على رأي الفزاني [42]

يستخدم عبد الباسط الدّلال مقولة عبد المطلب الشهيرة في غزوة الفيل ليسخر من موقف الحكام العرب المتخاذل من " ثورة الحجارة " في فلسطين ومن تخليهم عن نصرة الشعب الفلسطيني وهو يتعرض للإبادة على أيدى الصهاينة في مقابل أن يظلوا على مقاعد الحكم عبيداً للعدو والملذات الرخيصة - حيث يلتقى موقف عبد المطلب

السلبي في تفضيل إبله عن الدفاع عن الكعبة المشرفة التي تمثل قدساً من مقدسات الجماعة ، مع موقف الحكام العرب الذين فضلوا ما لهم من جاه ومال وسلطان على القضية القومية الكبرى يقول الدلال مسقطاً الماضي على الحاضرة

طيور أبابيل
وأبرهة من ذري القدس ينظر في فزع
والحجارة تملأ جو الجليل
حجارة سجيل ملء مناقيرها
وتمتمة
من شفاه ملوك الطوائف
وسط دخان النراجيل
للقدس ربّ
وللعرب رب
وتبقي باذخات القصور
وغلماننا والجواري (43)

و حين يرى عبد الحميد بطاو واقع الحياة الثقافية، وقد امتلأت ساحاتها بتجار الكلمة من الراقصين والطبالين والدّجالين والحرباءين ومحترفي التمثيل (والكلمات من عند الشاعر) ، فإنه لا يجد ما يلوذ به سوى الحكمة المعروفة "الصبر جميل " :

فاحمل أقلامك لا تغضب
واكتم الآمك في صدرك
واشرب من كأس الصبر المر
واصبر
واصبر
واصبر
وستعرف أن الصبر جميل (44)

ج. التضمين :

وهو سمة بارزة في لغة الشعر الحر تهدف إلى إغناء الدلالات المعاصرة بدلالات تاريخية تتفق مع مغزى القصيدة أو تتعارض معها بحسب الكيفية التي يقصدها

الشاعر حين يتصرف في النص الغائب بالصورة التي يراها مناسبة للتعبير عن تجربته الشعورية ، ويرى الدكتور رجاء عيد أن الشاعر يلتف حول الدلالات التاريخية " ليحمّلها دلالات معاصرة تتيح له مجاوزة زمنيتها، وإقامة تواصل نفسي بين حالتي الغياب والحضور، ويؤدي ذلك - بالضرورة إلى تكثيف المعطي الفني، والتعبير بدفقة لغوية مركّزة عما كان الشاعر مضطراً إلى شرحه ، أو الإسهاب فيه[45]

وقد عمد الشعراء الليبيين إلى التضمين لتحقيق هذه الغاية فحملت قصائدهم بإشارات من الشعر القديم وشعر مرحلة الإحياء ، لكنهم كانوا أكثر اقتراباً من شعراء المرحلة الرومانسية ويرجع ذلك - في رأينا - إلى أن شعراء الشعر الحر في ليبيا
قد بدأوا رومانسيين قبل أن يتحولوا إلى الواقعية ومن ثم فقد كانوا في تكوينهم الشعري والنفسي أكثر ميلاً إلى توجهات هذه المدرسة .

ومن نماذج التضمين التي وردت في شعرهم ، قول علي صدفي عبد القادر :

بكيت بعين ولم تبك أخرى
وأحسسته طعنة خنجر
بقلبي
أأبكي ؟؟ أأبكي أنا ؟؟
أأبكى وأكثر من مائة مليون من أخوتي ؟
بتربتنا أقسموا
على أن تعودي للوطن [46]

فالشاعر يحاور عن بعد الصّمة القشيري :

بكت عيني اليسرى فلمّا زجرتها - عن الجهل بعد الحلم أسبلتا معا[47]

القشيري بكى ظلم الأهل واستخفاف القريب به، وحين عزم على الرحيل بكى مرابع الصبا وديار من يحب وهو يقبل على مستقبل مجهول ، أما على صدقي فقد بكي حاضر امته في لحظة ضعف عابرة ، ثم استدرك حين تذّكر أنه ليس وحيداً فهناك مائة مليون عربي أقسموا أن يحرّروا أرضهم، وأن يستعيدوا حقوقهم المسلوبة، فالموقف التاريخي يمثل لحظة يأس أما الموقف المعاصر فهو يمثل لحظة ضعف عابرة لأن منافذ الأمل موجودة .

وقد يكون التضمين مجرّد إشارة من بعيد " تستوعب البيت المضمّن ولكنها تومئ إليه لتحقيق دلالة أو دلالات معينة مثل قول خالد زغبية :

رسالتي إليك، والدي - حزينة الرنين
لأنني حزين
فلم أعد أستطيع أن أشكوك
أن أنفض الأسي بقلبك الحنون
لأنني حزين
لأنني في موطني غريب
كغربة المسيح بين شلة اليهود (48)

فعلى الرغم من غربة حقيقة المسيح التاريخية بين اليهود فإننا نحس أن الشاعر يومئ إلى قول المتنبي :

ما مقامي في أرض نخلة إلا .. كمقام المسيح بين اليهود (49)

وقريب من هذا القول عبد الباسط الدلال :

يا إخوتي
يا أخوة المصير
من ألف ألف عام
أحمل الصليب
ويكتب الإله من دمي الخضيب
ملحمة حروفها
ألم - ألم - ألم .
وقريتي عوسجة لا تثمر النعم
من عهد عاد والفتور يملأ التلال
والنقمة الحمراء تحصد الرجال (50)

فالشاعر يجري حواراً واضحاً مع بيت أبي العلاء المعري الذي يقول :

صاح هذي قبورنا تملأ الأرض .. فأين القبور من عهد عاد(51)

فالشاعران يلتقيان في الدلالة النفسية وإن اختلفا في القصد ويحاور القمودي أحمد رفيق المهدوي حينما يقول:

يا جراحات (محمّد)

اصرخي فينا ، ويا أحزان (عيسى)
اصرخي - علّ الذين استعذبوا الأحلام لا زالوا
نيام
علهم يستيقظون
عشعش الطاعون فيها والوباء
وهوى - في حزنها - صرح السلام (52)

حيث يضمن في السطر الثالث قول أحمد المهدوي :

ألفوا الكري واستعذبوا الأحلام - حرّك لعّلك توقظ النوّاما (53)

ويأتي قصيدة «حوار» لمحمد الشلطامي تضميناً خفياً لأبيات معروفة لخليل مطران يقول فيها :

كسرّوا الأقلام هل تكسيرها .. يمنع الأيدي أن تنقش صخراً
قطّعوا الأيدي هل تقطيعها .. يمنع الأعين أن تنظر شزراً
أطفئوا الأعين هل إطفاؤها .. يمنع الأنفاس أن تصعد زفراً
أخمدوا الأنفاس هذا جهدكم .. و به منجاتنا منكم -- فشكراً (54)

إن القضية التي يعالجها مطران هي قضية الحرية عندما تمارس السلطة المستبدة أنواع القمع المختلفة لتسكت الأصوات المعارضة ، وتمنعها من حقها في حرية التعبير ، والشاعر يؤمن بأن ما تقوم به السلطة هو جهد مهدر لأنه لن يؤدي إلا إلى عكس المنتظر منه ، فالإمعان في الكبت لن يؤدي في النهاية إلا إلى الانفجار، ومن ثم فإن كبت الحرية سيؤدي إلى التعجيل بنهاية السلطة .

وهذا الموقف نفسه هو الذي يتبناه الشلطامي عندما يقول :

أغلقوا الكوة في أعلى الجدار
قم ماذا ؟
وضعوا ما بين عينيك وبين الشمس خوذة
جندوا في كل ثقب
من ثقوب الباب مليون جرس
ولماذا ؟
أغلقوا الكُوَة أو سدّوا الثقوب
في جدار السّجن بالخرقة ، أو حلوا عقال

كل ليل همجي
-كيف يخفون شعاع الشمس إن كان معي
- حرضوا ضدك من لم يعرفوك
ومصير الشمس أن تشرق في كل القلوب
- كل قلب شمسه فيه ، وحتى إن يكن .
عصبوا عيني من يعصب قلبي
يا رفيقي
كلما كانت ليالي السجن أقّتم
كلما كان الحنين
للضياء الشمس والحرية الحمراء أعظم (55)

الخاتمة

إن القصيدة العربية بوصفها مظهراً ثقافياً قد أخضعت لعمليات تطويع متتالية لتعبر عن ألوان من الشعر لم تكن معروفة في الثقافة العربية، ولم تكن الظروف العامة قد تهّيأت لها حين بدأت حملات التشهير بالقصيدة العربية تصفها بالجمود وبالعجز عن التعبير عن روح العصر

إن التصوير الفني هو الحياة المرتبطة بالواقع أو الخيال التي نراها في تراثنا العربي

إن الصورة تركيبية عقلية ونفسية تعبر عن نفسية الشاعر وتستوعب أحاسيسه .

الصورة الفنية عبارة عن بناء واسع تتحرك فيه بعض المقومات كالفكر، واللغة، والخيال والعاطفة، والواقع .

الظواهر الأسلوبيةّ تكاد تنحصر في الاقتباس من القرآن الكريم وتوظيف الموروث الديني والقومي ولكن هذا التوظيف على الرغم من كثرة الشخصيات التاريخية والمواقف التاريخية التي استخدمها الشعراء فإنّ معظم ذلك التوظيف ظل منفصلاً عن القصيدة وأقرب إلى إشارة أو إلى عنصر خارج عنها ولم يدخل في نسيجها .

الهوامش :

1. د. أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ، منشورات دار الآفاق الجديدة، الطبعة الأولى المغرب 1993م ، ص 85 -86 .
2. يوسف الخال ، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر الطبعة الأولى، بيروت، 1978م، ص 14 .
3. الدكتور صلاح فضل، النشأة الأولى تعلم الأسلوب ، مجلة الأقلام ، العدد 6 الستة 19 تموز 1984م ، ص19 .
4. د. محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، القاهرة ، 1989م ، ص19
5. الشعر و المسرح ، ص 50-51
6. د. محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، دار المعارف، الطبعة الأولى، القاهرة 1993 ، 15 .
7. الحداثة في الشعر، مرجع سابق –
8. أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث ، ص (10)
9. المرجع نفسه، والصفحة نفسها .
10. د. محمد حماسة عبد اللطيف، ظواهر نحوية في الشعر الحر ، مكتبه الخانجي ، الطبعة الأولى، القاهرة 1990م.
11. ابن جني ، الخصائص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة القاهرة 1988م ، ج 1 ، ص 394 .
12. انظر علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 43 ، 78 ، 39 ، 282.
13. انظر على سبيل المثال على صدقي عبد القادر، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 97 ، رؤيا في ممر عام 1974 ، ص 18
14. بعد الحرب، ص19 ، علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 39 .
15. علي صدقي عبد القادر ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص61 ، 5 ،245 ، 249.
16. علي صدقي عبد القادر ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 544، 741
17. رؤيا في ممر عام 1974، ص8 ، 41 ، أغنية البحر، ص 141
18. علي صدقي عبد القادر ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 486

19. بعد الحرب، ص43، علي الفزاني ، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية الكاملة، ص 38
20. علي الفزاني ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 35 ، 93، 94
21. أبو القاسم أبو دية ، وانفجر البركان – ط الأولى، أكتوبر، 1971 ، ص86
22. بعد الحرب ، ص 40 ، علي الفزاني ، المجموعة الكاملة ، ص 39
23. د. محمد عبد المطلب ، قراءات أسلوبية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1985 م ، ص 163
24. علي صدقي عبد القادر ، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 154
25. الآية 29 ، سورة القيامة
26. الآية (41) سورة الحاقة
27. الآية 42 سورة الحج
28. الآية 141 سورة البقرة
29. عبد المجيد القمودي ، قصائد بين يدي وطني، منشورات المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، الطبعة الثانية، طرابلس، 1982، ص38
30. على صدقي الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 813 ،814
31. الآية 52 سورة يس .
32. الآية 12 سورة يوسف
33. محمد الشلطامي ، تذاكر الجحيم ، ط1، طرابلس 1972م ص 22
34. السور الكبير ،ص 136
35. الآية 15 سورة البقرة ، الآية 11سورة الأنعام، الآية 186 سورة الأعراف ، الآية 16 سورة يونس ، الآية 72 سورة الحجر، الآية 75 سورة المؤمنون ، الآية 4 سورة النمل .
36. علي صدقي عبد القادر ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ص 101 .
37. الصحيح ، (تجعلان)
38. علي الفزاني، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية الكاملة ، ص252
39. أغنية البحر، ص 42
40. انظر على سبيل المثال ، رؤيا في ممر 1974 ، ص 33، 35 ،74 ، تذاكر الجحيم ص 29-32 ، قصائد بين يدي وطني ، ص 105 ، غداً سيقبل الربيع، ص61 ، فسيفساء أندلسية ، ص 65
41. تذاكر الجحيم ، ص 29
42. علي الفزاني ، المجموعة الأولى من الأعمال الشعرية ، ص 252 .
43. تذاكر للجحيم ، ص 29.
44. عبد الحميد بطلو، تراكم الأمور الصحية ، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الثانية، طرابلس ، 1983م، ص20

45. رجاء عيد ، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية ، 1985م ، ص 26 .
46. علي صدقي عبد القادر، الأعمال الكاملة، من 751.
47. المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة، نشر أحمد أمين وعبد السلام هارون ، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر القاهرة 1952م القسم الثالث رقم 454 ، ص 1217
48. السور الكبير ، ص 176
49. عبد الرحمن البرقوقي ، شرح ديوان المتنبي ، دار الكتاب العربي ، الطبعة الثانية ، بيروت 1983 ، ص 16
50. عبد الباسط الدلال ، فسيفساء أندلسية ، دار الفاتح الطباعة والنشر ، درنة ، ص 15
51. أبو العلاء المعري ، ديوان سقط الزند، ج 2، ص 111
52. قصائد بين يدي وطني ، 160 ،161
53. أحمد رفيق المهدوي - ديوان شاعر الوطن الكبير الفترتان الرابعة والأخيرة من 48 - 1961م وزارة العمل والشؤون الاجتماعية ، المملكة الليبية، المطبعة الأهلية بنغازي، ط1 ، ص 51 .
54. خليل مطران ، ديوان الخليل، دار الكتاب العربي، الطبعة الثالثة بيروت 1967م، ج 2، ص 9
55. محمد الشلطامي ، تذاكر الجحيم، منشورات جميل ورسالة ، ط1 ، طرابلس ، 1972م